

## Tra Lettura e Teatro: Il caso di *Libri da Ardere* di Amélie Nothomb

di Mariagabriella Cambiaghi  
[maria.cambiaghi@unimi.it](mailto:maria.cambiaghi@unimi.it)

*Les combustibles* (translated into Italian as *Libri da ardere*) is the third Amélie Nothomb work and her unique theatrical text. However, it can't be considered as a canonical play, for its strong relationship with the page and the reader. The paper focuses on two theatrical versions produced by Teatro dell'Elfo in Milan in 2006 and 2018, adapted and directed by Cristina Crippa. The show maintains the link with the book through the declamation of stage directions by the three characters, in an experiment between reading and theatre.

---

### Un testo anomalo

Nel 1994 esce in Francia *Les combustibles*<sup>1</sup> (tradotto in italiano con il titolo *Libri da ardere*<sup>2</sup>); è il terzo libro della scrittrice belga Amélie Nothomb e a tutt'oggi la sua unica opera scritta interamente in forma dialogica.

Eppure, non si può semplicemente concludere che si tratti di una canonica *pièce*, malgrado la presenza di battute, alternate a notazioni molto simili a didascalie: la scrittura di Nothomb è, per sua stessa ammissione, una scrittura *a priori*<sup>3</sup>, pensata per la pagina e per una fruizione del lettore, in una dimensione autosufficiente e senza nessun diretto riferimento alla destinazione scenica. Mancano, infatti, nel testo elementi dichiaratamente performativi e indicazioni tecniche relative all'allestimento, cosicché *Libri da ardere* si configura nel panorama contemporaneo come un testo anomalo e ambiguo, a metà tra letteratura e teatro. In tempi di scrittura scenica, di partiture testuali che guardano alla *performance* e da essa derivano spunti e articolazioni ritenute il nucleo dell'arte teatrale, l'autrice sembra schierarsi dalla parte del cosiddetto teatro "invisibile", sostenuto da una volontà di composizione preventiva che pensa in primo luogo alla pagina, che aspira a essere letta e goduta in una dimensione autonoma, come

---

<sup>1</sup> A. Nothomb, *Les combustibles*, Albin Michel, Paris 1994.

<sup>2</sup> Ead., *Libri da ardere*, trad. it. di A. Grilli, Robin, Roma 2001.

<sup>3</sup> Lo dichiara la stessa autrice: «*Les combustibles* est le seul texte que j'ai écrit à priori pour le théâtre» (A. Nothomb, *Ecrire, écrire pourquoi? Entretien avec Josyane Savigneau*, Éditions de La Bibliothèque du Centre Pompidou, Paris 2010, p. 23).

un romanzo o una raccolta di poesie, e che, pertanto, può anche non fare i conti con la messinscena, vista come possibile, ma non necessaria.

Certo, gli elementi principali dell'opera presentano forti connotazioni teatrali, a partire dall'ambientazione che prevede sempre la stessa stanza, nella casa di un professore di letteratura in una città universitaria dell'Europa orientale, sconvolta dai bombardamenti di una guerra, simile a quelle che investirono le regioni balcaniche negli anni Novanta dell'ultimo secolo.

Inoltre, i personaggi sono solo tre: il professore, un docente universitario di una cinquantina d'anni, il suo giovane assistente Daniel e Marina, una studentessa dell'ultimo anno, fidanzata con Daniel.

Inizialmente i due uomini sono soli nella casa del professore, dove Daniel si è trasferito dopo che la sua abitazione è stata distrutta dai bombardamenti per trovare rifugio dal freddissimo inverno, grazie alla stufa e alla consolazione di numerosi libri. Malgrado la casa sia ormai semivuota, poiché molti mobili sono stati distrutti per riscaldarsi, il docente si ostina a non voler cedere alla situazione di emergenza creatasi, e continua a lavorare, senza indossare il cappotto in casa, resistendo polemicamente di fronte alle proteste dei giovani, attanagliati dal freddo. Soprattutto la giovane ed esile Marina non può accettare la condizione di sofferenza in cui si trova e propone di utilizzare i volumi posseduti dal professore come combustibile per la stufa. Emerge così il tema principale del testo: la necessità di usare i libri, materiale di riflessione, di studio e di passione, come materiali per riscaldarsi, selezionando in un crudele gioco di scelte quali bruciare per primi e con quale criterio. Anche la stanza in cui vive Marina viene presto bombardata e così la ragazza si trasferisce nella stessa casa.

Nella seconda parte, Daniel non compare, mentre si assiste alla seduzione del professore sulla giovane donna, troppo infreddolita per resistere all'idea di un contatto di calore umano.

Nell'ultima parte, i toni si esasperano e i contrasti si fanno più accesi: dapprima, il professore e il suo assistente si scontrano sulla funzione della letteratura e sul suo rapporto con la vita materiale; segue una resa dei conti sull'avvenuto tradimento di Marina con l'uomo (che Daniel aveva già capito), fino all'arrivo della ragazza e all'annientamento di tutti i personaggi, le cui speranze ed emozioni bruciano come le pagine dei libri nella stufa. Si giunge, infine, alla disperata scelta dei due giovani di

uscire per offrirsi ai bombardamenti; nella stanza rimane solo il professore, godendosi, solitario e rassegnato, con un unico libro che brucia, l'ultima fiammata prima della fine.

La situazione estrema della vicenda, consueta alle trame romanzesche di Nothomb, è stemperata dall'utilizzo di un fraseggio mordente, veloce e ritmato, non privo di spunti di ironia, tipici della scrittura dell'autrice, di cui il dialogo è, d'altronde, uno dei punti di forza, tanto che la critica ha parlato, a proposito di diversi lavori, di «roman dialogué»<sup>4</sup>.

Altro elemento nevralgico della natura liminare di questo lavoro tra narrativa e teatro è il carattere delle didascalie, che si distinguono in maniera evidente dalle notazioni della drammaturgia contemporanea. Se c'è una caratteristica che le uniforma, essa è quella di connotarsi come prosa narrativa sintetica e asciutta, fatta di frasi brevi e incisive, che individuano il contesto e le azioni dei personaggi senza lasciare spazio a sbavature. Colpisce nella loro sobrietà la mancanza assoluta di riferimenti a una concezione performativa o a un progetto registico, con allusioni alla materialità della scena o ai codici dello spettacolo: ciò che interessa a Nothomb è fornire al suo lettore le informazioni necessarie a costruirsi una visione immaginaria di quanto la pagina va raccontando attraverso il dialogo.

Né l'azione svolta in scena è fondamentale: i principali avvenimenti accadono all'esterno e i personaggi ne discutono le conseguenze. Anche la seduzione di Marina da parte del Professore è presentata solo nei contorni iniziali e si svolge tra un tempo e l'altro del testo, così che se ne apprende l'evoluzione solo in seguito, deducendola dalle parole di Daniel, che dichiara di avere da tempo scoperto il tradimento. Quello che conta soprattutto è il racconto delle esperienze dei personaggi, attraverso episodi vissuti e, data la professione dei tre (professore universitario, assistente dottorando e studentessa), la relazione con la cultura umanistica e il rapporto con il libro.

Il tema centrale del lavoro resta quello della letteratura e della sua funzione nella vita dell'uomo. È l'elemento di cui si discute in pressoché tutti i dialoghi, visto che i libri sono parte integrante della vita dei personaggi, che allo studio si dedicano quotidianamente. La cultura è bellezza e la letteratura è salvifica: questo sembra all'inizio l'assunto sul quale tutti e tre i personaggi concordano. Ma la guerra – presentata qui come una guerra assoluta, generica, assurda, senza una precisa

---

<sup>4</sup> La definizione è stata proposta, in particolare per i romanzi *Hygiène de l'assassin*, *Catilinaires* e *Cosmétique de l'ennemi*, da Jacques Decker nella *Prefazione* a S. Bainbrige, J. Den Toonder (ed.by), *Amélie Nothomb. Authorship, identity and narrative practice*, Peter Long, New York 2003, p.xii.

contestualizzazione storica (anche se la sensibilità del lettore degli anni Novanta porta inevitabilmente al pensiero dei conflitti in atto nella ex Jugoslavia) – pone in discussione tali presupposti e l'emergere dei bisogni primari impone scelte apparentemente inaccettabili. Davanti al freddo che incalza, i libri perdono la loro valenza, la capacità di far sognare e di tramandare la memoria, e diventano solo banale materiale combustibile.

Nasce qui il crudele gioco delle scelte, che considera opere di scrittori inventati e li mescola con citazioni di autori reali, in un confronto tematico e stilistico che oscilla da orientamenti del pensiero critico a gusti personali. I riferimenti metaletterari sono frequentissimi e si può praticamente dire che tutti i discorsi siano incentrati sul rapporto con la lettura e il suo insegnamento per la vita: la citazione fondamentale risulta quella di Bernanos, secondo cui «l'inferno è il freddo»<sup>5</sup>, che da metafora interiore diviene realtà concreta, in grado di scatenare il conflitto tra la fede nei valori umanistici e i bisogni primari dell'uomo, così potenti da incrinare ogni nobile vocazione e ogni schema interpretativo.

Il contrasto con la vita materiale, esasperato dalla crudezza della guerra e dallo stato di assedio della città, operato non a caso da coloro che l'autrice chiama genericamente «Barbari», cioè privi di civiltà e pronti ad annientare ogni forma di cultura, mette alla prova i modelli critici e interpretativi dell'accademia, in una mordente satira della vita universitaria e dei presunti criteri scientifici della ricerca.

Così, il libro di cui più si discute è il fantomatico (e totalmente inventato) *Ballo dell'osservatorio* di Blatek, un romanzo spietatamente stroncato a lezione e nei suoi interventi critici dal professore, come esempio di cattiva letteratura, di taglio piccolo-borghese dai risvolti commerciali e insulsi<sup>6</sup>. Ma la guerra porta il docente a rileggere in solitudine il romanzo, che si scopre essere una sorta di doppio della vicenda vissuta dai tre: una storia d'amore tra due giovani, interrotta e deviata da un uomo cinquantenne che seduce la ragazza, proprio come avviene tra il professore e Marina. Ciò che sulla pagina viene rifiutato come falso e inaccettabile, diventa concreto: quel libro con i suoi melensi sentimenti e i suoi risvolti un po' torbidi appare come l'ultimo baluardo dei valori di un'umanità ormai in dismissione di fronte ai bisogni primari della

---

<sup>5</sup> La citazione, posta in bocca a Marina nella seconda parte del testo (A. Nothomb, *Libri da ardere*, cit., p. 53), è tratta dal romanzo di Georges Bernanos, *Monsieur Ouine*, del 1943.

<sup>6</sup> Cfr. A. Nothomb, *Libri da ardere*, cit., pp. 18-19 e pp. 83-87.

sopravvivenza. Lo dice chiaramente Marina, che confessa di amare *Il ballo dell'osservatorio*, perché «è la sola bellezza che sia rimasta! È la cosa che ci può far dimenticare la guerra»<sup>7</sup>.

Alla fine, il libro si conferma come vitale necessità, perché smettere di leggere è smettere di vivere: questa sembra la morale di Nothomb, visto che, esauriti i libri, ai tre non resta che uscire nella piazza per esporsi ai bombardamenti.

Il testo drammatico vive di riferimenti letterari e di racconti che prendono forma nella mente dello spettatore, semplicemente attraverso la lettura, senza bisogno di rimandi alla messinscena. È in questa contraddizione che si misura l'originalità dell'autrice, che supera la rigidità degli schemi e spiazza l'opinione generale che una *pièce* abbia necessariamente bisogno di una messinscena per avere realizzazione compiuta. Per dirla con Ferdinando Taviani, attraverso un paradosso ispirato al mondo femminista che nondispiacerebbe ad Amélie, *Libri da ardere* è la dimostrazione che «una *pièce* senza messinscena è come un pesce senza bicicletta»<sup>8</sup>.

### **Dalla pagina all'ariscrittura scenica**

Stando così le cose, il problema fondamentale di questo lavoro è che, malgrado le apparenze, è impossibile prevederne la messinscena in termini diretti: occorre operarne una transcodificazione drammaturgica, passando dal piano letterario, basato sul monocodice linguistico, alla pluricodicità dello spettacolo.

La pagina di Nothomb è utilmente riconducibile al concetto teatrologico di «spazio letterario del teatro»<sup>9</sup>, cioè a quell'ambito di contrastate confluenze tra letteratura e spettacolo, entro il quale si misura la capacità di un testo di evocare nel lettore / *dramaturg* / regista / attore una pluralità di sottotesti diversi.

Quando una *pièce* non è scritta – come in questo caso – a ridosso della scena, ma, al contrario, rivendica una sua autonomia letteraria, occorre instaurare un rapporto dialettico con la macchina dello spettacolo, recuperando all'interno dell'evento rappresentativo la dialettica originaria tra testo e lettore, in modo da non imporgli in

---

<sup>7</sup> Ivi, p. 103.

<sup>8</sup> F. Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro*, Il Mulino, Bologna 1995, p. 16. Il paradosso, usato da Taviani per riflettere sull'autonomia tra testo e messinscena, muove dallo slogan femminista «Una donna senza uomo è come un pesce senza bicicletta».

<sup>9</sup> Per la nozione di «spazio letterario del teatro» si veda F. Taviani, «Attilia o lo spirito del testo», in R. Alonge (a cura di), *Il magistero di Giovanni Getto. Lo statuto degli studi sul teatro. Dalla storia del testo alla storia dello spettacolo*, Costa & Nolan, Genova 1993, pp. 217-286.

modo drastico un'interpretazione preventiva, sia essa quella del regista, dello scenografo, degli attori.

Di tale prospettiva mostra di essere lucidamente consapevole la versione scenica di *Libri da ardere* proposta da Cristina Crippa a metà degli anni Duemila, che muove dal rispetto per la fonte e tiene in conto la sua particolare fruizione, progettata per un lettore / spettatore.

Dell'originalità dell'operazione è testimonianza in primo luogo l'evoluzione dello spettacolo prodotto dal Teatro dell'Elfo / Teatrithalia. Esso nasce nel 2004 come lettura scenica ideata per celebrare l'anniversario della nascita della Biblioteca Civica di Monza: nella sala di lettura gli attori recitano le battute e leggono le didascalie restituendo al lettore / spettatore il fascino della pagina originale. Lo spettacolo ha poi un nuovo debutto nel 2006 come produzione di Teatrithalia e Asti Teatro nella chiesa sconsacrata di San Giuseppe ad Asti; in seguito è riallestito presso la sala mensa dell'ospedale psichiatrico Pini a Milano e presso il teatro Binario7 a Monza<sup>10</sup>. Trova, infine, collocazione all'interno della stagione 2006-2007<sup>11</sup> del Teatro dell'Elfo, allora nella sede di via Ciro Menotti; infine è presentato in una nuova edizione il 29 ottobre 2018 presso la sala del Teatro Elfo Puccini<sup>12</sup> di Milano.

La spia più significativa dell'operazione drammaturgica posta in essere dalla regista è il trattamento riservato alle didascalie dell'autrice. Esse sono sempre enunciate e non recitate e, se in origine la scelta è certo dettata dalle circostanze di organizzare una lettura scenica all'interno di una biblioteca, dove gli attori potevano muoversi poco e si concentravano soprattutto sulle parole, l'intelligenza di Cristina Crippa coglie il valore di tale soluzione e la trasforma in una scelta intenzionale all'interno del copione. Accanto alle battute, la parte più significativa delle notazioni di Nothomb diviene materiale dello spettacolo: le didascalie sono esposte dagli attori in scena, mentre eseguono i gesti o le azioni che enunciano, con un ritmo rallentato che fa perdere naturalezza all'azione e la proietta in una dimensione di straniamento.

---

<sup>10</sup> Per la storia delle diverse edizioni dello spettacolo si veda C. Crippa, *Diario di bordo in Programma di sala di Libri da ardere* di Amélie Nothomb, regia di Cristina Crippa, Teatro dell'Elfo, Milano 2006, pp. 11-12.

<sup>11</sup> Nella versione 2006-2007 di *Libri da ardere*, la regia è di Cristina Crippa, scene di Carlo Sala, luci di Nando Frigerio, suono di Jean Christophe Potvin. Interpreti: Elio De Capitani (il Professore), Corrado Accordino (Daniel), Elena Russo Arman (Marina).

<sup>12</sup> L'edizione 2018-2019 prevede la regia di Cristina Crippa, scene di Carlo Sala, luci di Nando Frigerio, suono di Jean Christophe Potvin. Interpreti: Elio De Capitani (il Professore), Angelo Di Genio (Daniel), Carolina Cametti (Marina). Debutto: Milano, Teatro Elfo Puccini, 29 ottobre 2018.

Il risultato è dapprima spiazzante per lo spettatore, ma la tecnica si rivela assai efficace una volta che si è compreso il meccanismo: leggere e non recitare si pone l'obiettivo di far circolare il messaggio contenuto nelle righe senza offrirne una interpretazione precostituita, in modo che chi ascolta si senta autorizzato a sentire il testo dentro di sé.

Quando espone la didascalia, l'attore pare prendersi una pausa, distaccandosi dal personaggio per assumere il punto di vista proprio dell'autore, esterno e onnisciente. Il procedimento diventa una meticolosa partita a scacchi in cui gli attori pronunciano a turno solo la parte della didascalia che li riguarda, in un calcolato gioco di rimandi. Qualche esempio può essere chiarificatore.

Nella prima parte del testo, Nothomb presenta la sequenza in cui il professore si rifiuta di vivere in casa portando il cappotto, che per lui rappresenta un elemento di umiliante resa alle circostanze; il contrasto con l'assistente è interrotto dall'arrivo di Marina. Ecco, a raffronto nella tabella seguente, il testo nella traduzione italiana di Alessandro Grilli e il copione teatrale:

TESTO NOTHOMB	COPIONE CRIPPA
<p>IL PROFESSORE. Per lei portare avanti la lotta è fare lezione come prima. Per me è non portare il cappotto quando sono in casa! Il giorno in cui lo indosserò, mi sentirò sconfitto!</p> <p>DANIEL. Come può un uomo della sua intelligenza dire una simile idiozia? <i>(va verso di lui con il cappotto. Il professore scappa dall'altra parte. Si rincorrono come bambini intorno alla stanza. Daniel tiene il cappotto come la muleta della tauromachia).</i></p> <p>IL PROFESSORE. <i>(gridando mentre corre):</i> E se ho voglia di essere stupido, eh?</p> <p><i>Entra una ragazza, gracile, seria. Daniel e il professore smettono di inseguirsi. Sembrano imbarazzati, restano immobili, come lei.</i></p>	<p>IL PROFESSORE. Per lei resistere vuol dire fare lezione come prima. Per me è non portare il cappotto quando sono in casa.</p> <p>DANIEL. Come può un uomo della sua intelligenza dire una simile idiozia?</p> <p>IL PROFESSORE. <i>(gridando)</i> E se avessi voglia di sentirmi un idiota?</p> <p><b>D.</b> <i>Daniel va verso il professore con il cappotto. P.</i> <i>Il professore scappa dall'altra parte. D.</i> <i>si rincorrono come bambini intorno alla stanza.</i></p> <p>MARINA. Cosa sta succedendo qui?</p> <p><i>(M. entra una ragazza, gracile, seria. D. Daniel P. e il professore D. smettono di inseguirsi. P. sembrano imbarazzati. D. restano immobili)</i> Che cosa succede qui?<sup>14</sup></p>

DANIEL. Marina.	
MARINA. Cosa sta succedendo qui? <sup>13</sup>	

La didascalia è mantenuta nei suoi tratti essenziali, ma scomposta nelle voci degli attanti chiamati in causa, che pronunciano ciascuno la propria parte, mentre l'azione scenica viene annullata. Gli attori non si muovono e parlano rivolgendosi direttamente al pubblico<sup>15</sup>, in modo da suggerire alla fantasia dello spettatore le sequenze cinetiche, che scaturiscono dalla fantasia di ognuno, esattamente come avviene nella lettura. È un sistema di alternanze di ritmi e di toni che chiama in causa un modello straniante di recitazione con entrate e uscite dalla parte. Solo che in questo caso il distacco è elemento coerente con il messaggio del testo e con la prospettiva dell'autrice, abituata a proporre argomenti di fortissimo impatto con un linguaggio dissacrante e ironico, che appunto ne sfuma l'impatto e impedisce il coinvolgimento.

Se sulla pagina tutto ciò avviene a livello linguistico, la scena teatrale deve agire anche sull'aspetto visivo e cinetico per scongiurare un'inopportuna immedesimazione di attori e spettatori. Il meccanismo è chiarissimo nella seconda parte del testo, quando si trovano di fronte il professore e Marina, in corrispondenza con le poche azioni che il *plot* prevede agite direttamente sulla scena. L'uomo tenta di scuotere la giovane donna dall'ossessiva sensazione di freddo, trascinandola a forza in un ballo che si trasforma in un momento di seduzione:

TESTO NOTHOMB	COPIONE CRIPPA
<i>Le prende il braccio e la fa alzare dalla sedia. È una lotta: lei fa resistenza, lui la solleva lo stesso e la prende fra le braccia. La tiene come per ballare un tango. Lei si dibatte come un'indemoniata. Lui la fa andare</i>	<i><b>P.</b> Le prende il braccio e la fa alzare dalla sedia. È una lotta. <b>M.</b> Lei fa resistenza. <b>P.</b> Lui la solleva lo stesso e la prende fra le braccia. La tiene come per ballare un tango. <b>M.</b> lei si dibatte come un'indemoniata. <b>P.</b> Lui la</i>

<sup>14</sup> Ead., *Libri da ardere*, trad. it di A. Grilli, regia di Cristina Crippa, stagione 2005-2006, copione conservato presso l'archivio del Teatro Elfo Puccini di Milano, 1 atto, battute 58-60. Approfitto qui per ringraziare la regista Cristina Crippa e Alessia Rondelli del Teatro dell'Elfo per la generosa disponibilità alla consultazione dei materiali relativi allo spettacolo e al confronto critico con chi scrive.

<sup>13</sup> A. Nothomb, *Libri da ardere*, cit., pp. 25-26.

<sup>15</sup> Per la verifica della prossemica e delle posizioni sceniche rispetto al copione si è fatto riferimento alla versione videoregistrata dello spettacolo (edizione 2006) conservata presso l'Archivio del Teatro Elfo Puccini.



<i>attraverso la stanza con un tango tipo boxe. L'impressione di lotta è tanto più violenta in quanto non fanno alcun rumore. Marina finisce per divincolarsi e si precipita al lato opposto della stanza, dove si ferma e affronta il professore, furibonda.<sup>16</sup></i>	<i>conduce attraverso la stanza: il tango diventa una boxe. L'impressione di lotta è tanto più violenta proprio perché non fanno alcun rumore. <b>M.</b> Marina finisce per divincolarsi e si precipita al lato opposto della stanza, dove si ferma e affronta il professore, furibonda.<sup>17</sup></i>
--	---

Poco dopo il procedimento si ripete, in una sequenza di forte impatto, allorché la ragazza getta un libro nella stufa:

	COPIONE CRIPPA
<p>IL PROFESSORE (<i>guardando i libri</i>). D'accordo, faccia pure l'innocentina, va d'accordo col suo genere di bellezza.</p> <p>(<i>Lei scrolla le spalle, si alza, raccoglie il libro che prima aveva gettato in terra e va verso la stufa, davanti alla quale si inginocchia. Cerca i fiammiferi. È chiaro che agisce senza nascondersi. Il professore volta la testa verso di lei e la vede</i>) Posso sapere a cosa sta giocando? (<i>Lei non risponde, trova i fiammiferi e fa per strappare il libro. Il professore si precipita su di lei e glielo toglie di mano</i>). È impazzita?<sup>18</sup></p>	<p>IL PROFESSORE: faccia pure l'innocentina, va d'accordo col suo genere di bellezza. (<b>M. <u>A questo punto lei prende proprio il libro che prima aveva gettato in terra e va verso la stufa. Si inginocchia</u></b>) Cosa sta facendo? (<b>M. <u>cerca i fiammiferi</u></b>) Posso sapere a cosa sta giocando? (<b>M. <u>Lei non risponde, trova i fiammiferi e fa per strappare il libro</u></b>) (<i>Il Professore si precipita su di lei e glielo toglie di mano</i>) Cosa crede di fare?<sup>19</sup></p>

Come si vede dal raffronto, il senso del fraseggio e la maggioranza delle parole restano sostanzialmente immutate, ma il risultato visivo appare totalmente nuovo: l'azione è dapprima enunciata dagli attori e solo dopo una pausa eseguita sulla scena, cosicché questa sfasatura possa dare tempo allo spettatore di crearsi una propria visione, da verificare poi con quella che, in modo rallentato e non realistico, è rappresentata sul palco. Si instaura una sorta di complicità tra attore e pubblico, che mira a restaurare il meccanismo della lettura, per cui la parola è prima offerta

<sup>16</sup> A. Nothomb, *Libri da ardere*, cit., pp. 55-56.

<sup>17</sup> Copione di *Libri da ardere*, cit., II atto, notazione tra le battute 245 e 246.

<sup>18</sup> A. Nothomb, *Libri da ardere*, cit., pp. 57-58.

<sup>19</sup> Copione di *Libri da ardere*, cit., II atto, battuta 257. Il sottolineato indica le didascalie effettivamente pronunciate dagli attori.

oggettivamente e poi sottoposta a una personale interpretazione.

È come se lo spettatore venisse chiamato a un doppio livello di fruizione: al contempo assiste a ciò che gli attori recitano e riflette su ciò che essi dicono rivolgendosi direttamente a lui, in qualità di narratori della medesima storia che stanno agendo. Il gioco di entrate e di uscite proprio della recitazione straniante viene posto in modo suggestivo a servizio del testo, al fine di rivelare la sua natura ambivalente tra pagina e scena. Si recupera in tal modo il rapporto diretto con il lettore, proprio della narrativa, chiamando in causa una funzione dell'attore che si rivela mediatore tra i due, scavalcando la mera funzione di interprete.

A conferma di ciò sta la volontà determinata della regia di evitare i pur pochi momenti di diretto coinvolgimento emotivo del pubblico, come nel caso della chiusa della seconda parte. Il bacio raccontato dal testo non è eseguito in scena, ma solo enunciato: la didascalia è scomposta nelle componenti relative ai due personaggi<sup>20</sup>, che la recitano rivolti al pubblico, rimanendo immobili a distanza fino a che la scena non sprofonda nel buio. Analogamente, la reazione finale di Marina di fronte al rogo dell'ultimo libro è smorzata dalla notazione straniante affidata ai tre personaggi:

MARINA. No! (*M. Marina guarda dall'imboccatura della stufa le fiamme che divorano il libro. D. Resta immobile qualche istante. P. Poi guarda il professore con tutto l'odio di cui è capace*) Non la voglio vedere mai più! (*Esce Marina*).<sup>21</sup>

Nella medesima prospettiva si collocano anche i procedimenti di invenzione scenica dei personaggi, di cui l'autrice non fornisce precisi dettagli. Fra essi spicca il primo luogo il Professore di Elio De Capitani, giustamente elogiato da tutta la critica, per la resa scenica dell'intellettuale «cinico e disincantato»<sup>22</sup> creato dalla scrittrice belga. Vero protagonista della *pièce*, in quanto sempre in scena, il professore ha il compito di trasmettere il carattere umoristico della scrittura di Nothomb, smorzando il volto nero e nichilista della vicenda. L'interpretazione di De

---

<sup>20</sup> «*P. Lui la prende fra le braccia senza stringere. M. Lei lo guarda negli occhi con un sorriso d'angelo. P. Lui la stringe sempre più forte, poi le loro bocche si incontrano. M. Sembrano terribilmente innamorati l'uno dell'altra. P. il che rende la scena ancora più orribile*» (Copione di *Libri da ardere*, cit., notazione tra le battute 382 e 383).

<sup>21</sup> Ivi, III atto, battuta 584. La didascalia originale si legge in A. Nothomb, *Libri da ardere*, cit., p.105.

<sup>22</sup> A. Nothomb, *Libri da ardere*, cit., p. 85.

Capitani lascia affiorare il versante comico presente nell'opera<sup>23</sup>, grazie al ritmo serrato e divertito con cui ripropone un dialogo che ha contenuti intellettualistici e talvolta pretestuosi, creando un clima di paradosso e risultando un «cattivo, insieme tragico e leggero»<sup>24</sup>, con il quale il pubblico riesce a simpatizzare per la sua visione distaccata del mondo, che lo salva dalla facile condanna morale, grazie alla sua graffiante autoironia.

Una costruzione visiva assai interessante si rivela nello spettacolo anche quella del personaggio di Marina, affidata nella prima edizione a Elena Russo Arman, che le conferisce tratti di umanità intensa e combattiva, ma legati a un'emotività ancora immatura e instabile. Dice l'attrice che il personaggio «è fragile, forse è anoressica, come lo è stata la Nothomb. Visivamente ho pensato proprio all'autrice, a una bellezza un po' patetica che rifulge nell'impertinenza, come scrive»<sup>25</sup>. Marina è d'altronde il personaggio chiave cui la *pièce* affida il compito di trasmettere l'immagine guida dell'inferno come freddo, rappresentato da quell'esterno di gelo e di neve che alla fine travolge tutti: a chiusura dello spettacolo la regia concede al pubblico un unico effetto scenico, ma di grande suggestione, con una folata di neve, violenta e ghiacciata, che irrompe sulla scena dalla porta di fondo. È la realizzazione visiva della grande piazza innevata, rievocata più volte nei dialoghi e che ora si materializza concretamente in una visione che scaturisce dalle battute stesse.

Ritornando sul copione a distanza di oltre dieci anni, in vista di una nuova edizione dello spettacolo debuttata al Teatro Elfo Puccini nell'ottobre 2018, la regia di Cristina Crippa, pur restando fedele all'impianto registico originale, introduce un nuovo livello di riscrittura nella resa interpretativa dei tre personaggi. Mentre viene confermata la presenza di Elio De Capitani nella parte del professore, il cambio per i due personaggi giovani di Daniel (Angelo Di Genio) e di Marina (Carolina Cametti), modifica la fisionomia del triangolo, sviluppando maggiormente le singole individualità.

---

<sup>23</sup> Durante le recite, infatti, il pubblico ride e l'attore commenta: «Mi ha fatto ricredere l'esito della serata, strepitosa anche dal punto di vista comico, con boati di risate dal pubblico che non ci aspettavamo proprio. Ma la cattiveria in certi casi fa ridere, e il mio professore, personaggio oscuro, come quelli che prediligo, è un campione di arroganza e di cinismo» (S. Spaventa, "Dal Caimano al professore De Capitani resta cattivo", *La Repubblica*, 30 giugno 2006).

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Elena Russo Arman intervistata da S. Spaventa, "Così brucio i libri di Amélie Nothomb", *La Repubblica*, 3 marzo 2007.

La nuova versione conferisce un più concreto spessore scenico ai personaggi della pagina, caricando l'interpretazione di piccole controcene, giochi mimici e brevi sequenze non previste dalle didascalie nel testo e non realizzate nella precedente edizione. Si va dai brividi che percorrono i corpi e dallo sfregamento delle mani su braccia e gambe dei due attori seduti sulle sedie ad apertura dello spettacolo, al saluto affettuoso con bacio e abbraccio di Daniel a Marina all'ingresso in scena di lei, alla *gag* del professore che si improvvisa cameriere con tanto di tovagliolo per portare a Marina il "nutrimento" costituito dal libro, fino alla sequenza della seduzione del professore sulla ragazza, tradotta in termini ben più espliciti e passionali di quanto non avvenisse nella precedente versione<sup>26</sup>. Le reazioni emotive dei due giovani sono più intense di quanto il testo non preveda: un'impetuosa passionalità e spregiudicatezza accompagnano le azioni e le risposte della Marina incarnata da Carolina Cametti, mentre il Daniel di Angelo Di Genio si carica di un'inedita irruenza, capace di scaldare con un gesto la sconfitta intellettuale e sentimentale del giovane ricercatore: così sono la sedia scagliata attraverso tutto il palcoscenico nella parte finale (sequenza che manca nella didascalia del testo così come nelle prime versioni dello spettacolo) e i «picchi di inaspettato livore e cinica disillusione»<sup>27</sup> nella recitazione a incaricarsi di tramettere tutto il dramma interiore del personaggio.

Anche il fraseggio acquisisce maggiore vivacità e colore, in primo luogo perché il dialogo originale viene punteggiato da molteplici piccole improvvisazioni degli attori che accrescono la concretezza del dettato, arricchendola di piccoli particolari: sono gli sci che sono aggiunti agli arredi risparmiati dal professore, le scarpe rosse a tacco alto del costume di Marina richiamate nel dialogo, i giochi di parole e i bisticci reiterati per esorcizzare con l'ironia la drammaticità del momento. Una collocazione a parte va riconosciuta all'introduzione di nuove citazioni letterarie, o allo sviluppo di quelle già esistenti: fra tutte merita un rilievo l'accenno a *Fahrenheit 451* messo in bocca al Professore all'inizio del terzo tempo, quando il docente traccia un parallelo tra la situazione della scena e quella della città del romanzo, in cui gli abitanti avevano scelto di apprendere a memoria i libri per salvare il patrimonio

---

<sup>26</sup> I riferimenti citati sono tratti dalla visione diretta dello spettacolo da parte di chi scrive nelle recite del 19 e 21 novembre 2018.

<sup>27</sup> R. Mazzone, "Bruciano i libri e crollano i valori", *Teatro.it*, 8 novembre 2018.

letterario dall'ordine governativo di bruciare ogni testo, in una situazione che appare quasi privilegiata, perché risparmia loro il dolore di scegliere di quali libri disfarsi volontariamente, come avviene ai nostri personaggi. Il risultato di questi leggeri, ma continui interventi salvaguarda il messaggio di fondo dello spettacolo, arrivando tuttavia ad amplificarne la portata, facendolo arrivare con la massima evidenza al pubblico.

Semmai a risentirne sono proprio le didascalie lette e i momenti di straniamento, mantenuti immutati all'interno del copione dello spettacolo, ma nella versione 2018 meno rilevati rispetto alla realizzazione precedente, quasi che la rappresentazione abbia ormai assunto una sua organica vita, in cui le parole sono assorbite nell'azione scenica in una sintesi inedita.

Lo spettacolo si presenta quindi come un evento scenico, dotato di una sua fisionomia autonoma, che tuttavia lascia intravedere sempre la natura del testo da cui ha preso le mosse: si potrebbe dire che la regia lo allestisce con l'interferenza del libro, presente non solo nel titolo e concretamente come oggetto sul palco, ma radicato nello spirito dello spettacolo; il teatro mira a non oscurare il libro di Nothomb, ma a manifestarlo nella sua suggestiva ambiguità progettuale, di pensare il teatro e/o di vederlo sulla scena.